

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

33

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Ντύρερ



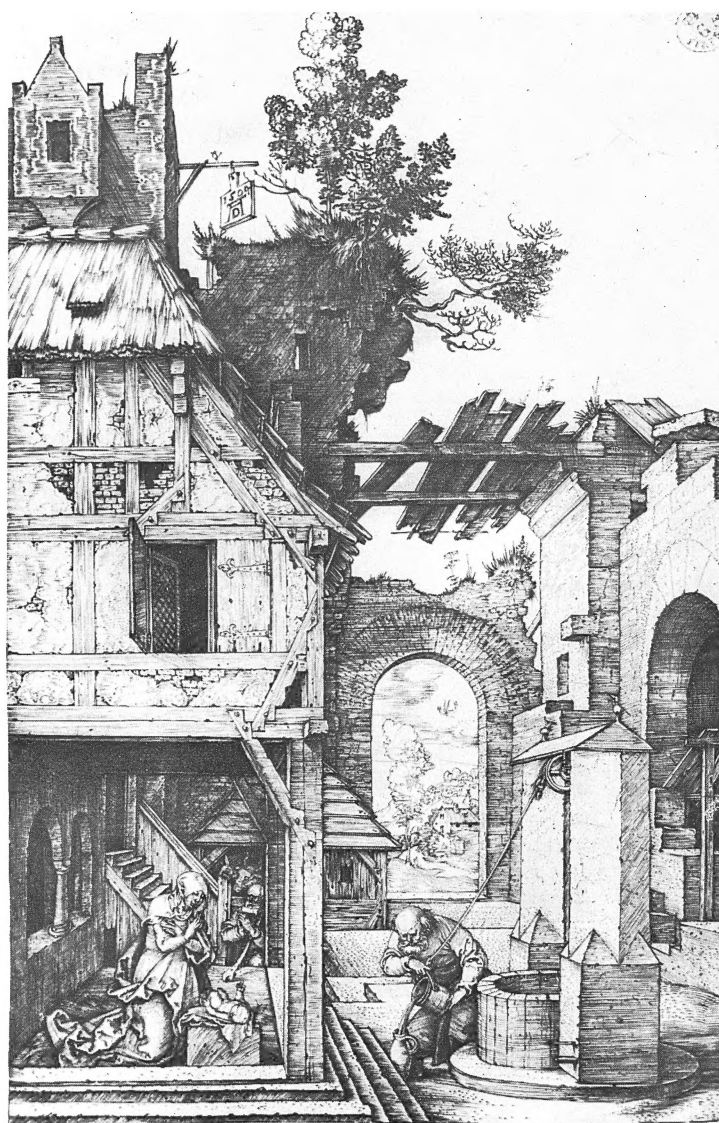
AD Albrecht Dürer

Η ΖΩΗ του "Αλμπρεχτ Ντύρερ, του μεγαλύτερου Γερμανού ζωγράφου και χαράκτη του δέκατου έκτου αιώνα, μάς είναι γνωστή και στις λεπτομέρειές της, όχι μόνο από τις πολυάριθμες βιογραφικές πληροφορίες που έχουμε γι' αυτόν αλλά και από την αλληλογραφία του και το ήμερολόγιό του. Γεννήθηκε στις 24 Μαΐου 1471 στη Νυρεμβέργη, όπου είχε εγκατασταθῆ το 1455 ο πατέρας του, που ἦταν χρυσοχόος ούγγρικῆς καταγωγῆς. Στο πατρικὸ ἐργαστήρι ὁ νεαρὸς Ντύρερ μνεῖται στὰ πρῶτα στοιχεῖα τῆς τέχνης τοῦ σχεδίου καὶ τῆς χαρακτικῆς. Τὸ 1486 μπαίνει στὸ ἐργαστήρι τοῦ ζωγράφου Μιχαὴλ Βόλγκεμουντ, ὅπου φοιτᾷ τρεῖς χρόνια. Σ' αὐτὸ τὸ καινούριο περιβάλλον καὶ μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Φλαμανδοῦ ζωγράφου Χὰνς Πλάνντεν-βουργ ὁ Ντύρερ ἀνακαλύπτει τὴν τοπικὴ παράδοση πὸν ξεκινάει ἀπὸ τοὺς μεγάλους Φλαμανδοὺς καλλιτέχνες (Βὰν ντέρ Βάνντεν, Ντίρικ Μπόουτς κλπ.), πὸν ἡ ἐπιρροή τους δέσποζε τότε στὴ γερμανικὴ ζωγραφικὴ. Ἀνάμεσα στὸ 1490 καὶ στὸ 1494 ὁ Ντύρερ ἔκανε πολλὰ μορφωτικὰ ταξίδια. Ἴσως τότε νὰ ἐπισκέφτηκε τὶς Κάτω Χῶρες. Βέβαιον εἶναι ὅτι περνᾷ ἀπὸ διάφορες γερμανικὲς πόλεις πρὶν νὰ φτάσῃ στὸ Κολμάρ τὸ 1492. Ἐκεῖ ἐλπίζει νὰ συναντήσῃ τὸν Μάρτιν Σόνγκαουερ, τὸ μεγαλύτερο Γερμανὸ μαθητὴ τοῦ Ρογήρου βὰν ντέρ Βάνντεν καὶ διασημότερο χαράκτη τῆς ἐποχῆς

“Αλμπρεχτ Ντύρερ

ἐκείνης. Δὲν προλαβαίνει ὁμως νὰ τὸν δῇ γιατί ὁ Σόνγκαουερ πεθαίνει ξαφνικά. Ἀλλὰ οἱ ἀδελφοὶ τοῦ καλλιτέχνη δέχονται μὲ συμπάθεια τὸν Ντύρερ· μάλιστα ὁ ἕνας ἀπ’ αὐτούς, ὁ χρυσοχόος Γεώργιος, τὸν συνιστᾷ σὲ φίλους του στὴ Βασιλεία, ὅπου ὁ Ντύρερ συνεργάζεται στὴν εἰκονογράφηση βιβλίων μὲ ξυλογραφίες. Τὸ 1494 ὁ Ντύρερ ἐπιστρέφει στὴ Νυρεμβέργη γιὰ νὰ παντρευτῇ τὴν Ἀγνή Φρέν, κόρη ἑνὸς πλούσιου ἐμπόρου. Τὸν ἴδιο χρόνο πηγαίνει στὴν Ἰταλία, ἴσως γιὰ νὰ γλιτώσῃ ἀπὸ μιὰ ἐπιδημία πανούκλας ἢ, τὸ πιθανότερο, γιατί τὸν προσκάλεσαν στὴ Βενετία, μαζὶ μὲ ἄλλους καλλιτέχνες, γιὰ νὰ χαράξῃ σὲ ξύλο τὴ μεγάλη ἄποψη τῆς πόλης πὺν εἶχε σχεδιάσει ὁ Γιάκοπο ντὲ Μπάρμπαρι. Στὴν Ἰταλία ὁ Ντύρερ μένει κυρίως στὴ Βενετία: συχνάζει στὰ ἐργαστήρια τοῦ Μπελλίνι, τοῦ Καρπάτσιο καὶ τοῦ Βιβαρόνι. Πηγαίνει καὶ στὴν Πάδονα, ὅπου κάνει τὴ γνωριμία τοῦ Μαντένια. Τὸ 1496 ξαναβρίσκουμε τὸν Ντύρερ στὴ Νυρεμβέργη, ὅπου ἀνοίγει τὸ ἐργαστήρι του. Τὰ ἐπόμενα χρόνια ὁ καλλιτέχνης ἀσχολεῖται ἀδιάκοπα τόσο μὲ τὴ ζωγραφικὴ (πορτραῖτα ἢ εἰκόνες γιὰ Ἀγίες Τράπεζες), ὅσο καὶ μὲ τὴ χαρακτηριστική. Ἀργότερα, τὸ 1505, ξαναγυρίζει στὴν Ἰταλία. Ἐργάζεται πολὺ σ’ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς δεύτερης παραμονῆς του ἐκεῖ: τὴν ἐποχὴ αὐτὴ οἱ Γερμανοὶ ἔμποροι τῆς Βενετίας τοῦ παραγγέλλουν μιὰ εἰκόνα γιὰ τὴν Ἀγία Τράπεζα τῆς ἐνοριακῆς τους ἐκκλησίας τοῦ Ἀγίου Βαρθολομαίου, τὴν Ἑορτὴ τῶν Ρόδινων Στεφάνων, ἢ Ἑορτὴ τοῦ Ροζαρίου, ἔργο πὺν βρίσκεται σήμερα στὴν Πράγα. Ἀπὸ τὴ Βενετία ὁ Ντύρερ πηγαίνει στὴ Βολωνία γιὰ νὰ συναντήσῃ τὸν Λούκα Πατσιόλι καὶ νὰ πλουτίσῃ κοντὰ του τὶς θεωρητικὲς του γνώσεις γιὰ τὶς ἀναλογίες τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος. Ἐπισκέπτεται μάλλον καὶ ἄλλες πόλεις τῆς Ἰταλίας προτοῦ ἐπιστρέψῃ στὴ Νυρεμβέργη, τὸ 1507.

Ἡ ἐπιστροφή στὴν πατρίδα του ἐγκαινιάζει γιὰ τὸν καλλιτέχνη μιὰ περίοδο πολὺ γόνιμη. Ἀνάμεσα στοὺς σημαντικότερους πίνακες τῆς ἐποχῆς αὐτῆς θὰ πρέπη νὰ ἀναφέρουμε τὴν εἰκόνα βωμοῦ μὲ τὴ Στέψη τῆς Παρθένου, παραγγελία ἑνὸς ἐμπόρου τῆς Φραγκ-



1

φοῦρτης, τοῦ Γιάκομπ Χέλλερ, πὺν δὲ σώζεται πιά. Ἀπὸ τὸ 1512 - 1513 ὁ Ντύρερ ἀφιερώνεται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ στὴ χαρακτηριστική.

Λίγο ἀργότερα τὸν προσκαλεῖ ὁ αὐτοκράτορας Μαξιμιλιανὸς νὰ συνεργαστῇ σὲ μιὰ σειρά χαρακτηριστικῶν πὺν θὰ ἐξυμνοῦσαν τοὺς Ἀψβούργους. Ὁ αὐτοκράτορας πεθαίνει τὸ 1519 καὶ τὸν ἐπόμενο χρόνο ὁ Ντύρερ πηγαίνει στὴν Ὁλλανδία γιὰ νὰ συναντήσῃ ἐκεῖ τὸν καινούριο του ἡγεμόνα Κάρολο Ε' (Κουίντο) καὶ νὰ ἐπιτύχῃ τὴν ἀνανέωση τῆς ἐπιχορήγησής του. Τὸ λεπτομερειακὸ ἡμερολόγιο τοῦ ταξιδιοῦ αὐτοῦ, διανθισμένο μὲ πολυάριθμα σκίτσα, τοπία καὶ πορτραῖτα, εἶναι γεμάτο πληροφορίες γιὰ τὴ σημαντικὴ αὐτὴ φάση τῆς ζωῆς τοῦ Ντύρερ. Στὴν Ἀμβέρσα, στὴ Βρυγῆ, στὴ Γάνδη, παντοῦ οἱ γνωστότεροι καλλιτέχνες καὶ τὰ ὑψηλότερα πρόσωπα τὸν ὑποδέχονται θριαμβευτικὰ καὶ τὸν ἀναγνωρίζουν σὰν τὸ μεγαλύτερο Γερμανὸ καλλιτέχνη. Ἐτσι γνωρίζεται μὲ τὸν Κουέντιν Μέτς, τὸν Βερνάρδο βὰν Ὁρλεῦ, τὸν Ἰωακίμ Πατινίρ, τὸν Λουκά ντὲ Λέντε· μπορεῖ ἀκόμα νὰ θαυμάσῃ μὲ τὴν ἄνεσή του τὰ ἀριστουργήματα τῶν μεγάλων ζωγράφων τοῦ δέκατου πέμπτου αἰῶνα, τῶν ἀδελφῶν Βὰν Ἀνκ, τοῦ Ρογήρου βὰν ντέρ Βάνντεν, τοῦ Οὔγκο βὰν ντέρ Γκόες, τοῦ Χὰνς Μέμλινγκ. Ἐπιστρέφοντας στὴ Νυρεμβέργη ὁ Ντύρερ συνεχίζει νὰ ἐργάζεται μὲ φλογερὸ πάθος. Μοιράζει τὸ χρόνο του ἀνάμεσα στὸ γράψιμο, τὴ χαρακτηριστικὴ καὶ τὴ ζωγραφικὴ. Ἐπεξεργάζεται τὶς πραγματεῖες του, πὺν τὶς ἐτοιμάζει ἀπὸ χρόνια, γιὰ νὰ πλουτίσῃ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης· ἔχει συγκεντρώσει γι' αὐτὲς πολυάριθμα σκίτσα καὶ σχέδια. Ἀπὸ τὰ διάφορα χαρακτηριστικὰ καὶ ζωγραφικὰ του ἔργα τῆς περιόδου αὐτῆς τὰ πὺν ἀξιοσημεῖωτα εἶναι μιὰ σειρά θαυμάσια πορτραῖτα, καθὼς καὶ οἱ Τέσσερεις Ἀπόστολοι πὺν βρίσκονται σήμερα στὴν Παλαιὰ Πινακοθήκη τοῦ Μονάχου. Ἐξασθενημένος ἀπὸ τὴν ἐλονοσία πὺν ἔπαθε, ἀπ' ὅ,τι φαίνεται, στὴν Ὁλλανδία, ὅταν μιὰ φορὰ τριγυροῦσε ὥρες ὁλόκληρες μέσα στὰ νερὰ γιὰ νὰ μελετήσῃ ἐπὶ τόπον ἕναν καρχαρία πὺν μόλις εἶχε πιαστῇ, ὁ Ντύρερ πεθαίνει στίς 6 Ἀπριλίου τοῦ 1528.

**«Πνεῦμα βασανισμένο καὶ ἀνήσυχο, ὁ Ντύρερ
μᾶς ἀναστατώνει πάντα μὲ τὴν αἰώνια ἀναζήτησή του:
τί εἶναι ἡ φόρμα; Ἡ μάλλον: τί εἶναι ἡ τέχνη;»**

(Ρομπέρτο Λόνγκι)

Η ΣΠΟΥΔΑΙΟΤΗΤΑ τοῦ Ντύρερ - ζωγράφου εἶναι τουλάχιστον ἴση μ' ἐκείνη τοῦ Ντύρερ - χαράκτη, τοῦ Ντύρερ - σχεδιαστή καὶ τοῦ Ντύρερ - δοκιμιογράφου. Οἱ ἔρευνές του σ' ὅλα αὐτὰ τὰ πεδία εἶναι ἀδιάκοπες. Ἡ τέχνη του ἐκφράζει τὶς διαφορετικὲς ὁψεις μιᾶς καινούριας μορφοπλαστικῆς ἀντίληψης, ποὺ τὴν ἐπεξεργάστηκε βαθύτατα ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ κλασικοῦ κόσμου καὶ τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης καὶ μὲ βάση τὴ στέρεη γερμανικὴ του παιδεία. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἓνα ὄραμα ποὺ ξεχωρίζει ἀπὸ τὴ γοτθικὴ παραστατικὴ παράδοση καὶ κάνει τὸν Ντύρερ πρωτεργάτη τῆς γερμανικῆς Ἀναγέννησης. Ὁ πρῶτος ζωγραφικὸς πίνακας τοῦ Ντύρερ, ἀπὸ τὸ 1490, εἶναι ἡ *Προσωπογραφία τοῦ πατέρα* (Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι). Ὁ λεπτολόγος ρεαλισμὸς του προδίδει τὶς φλαμανδικὲς ἐπιδράσεις ποὺ δέχτηκε στὸ ἐργαστήρι τοῦ Βόλγκεμουτ, ἐνῶ τὰ οἰκόσημα τῶν γονέων του, ζωγραφισμένα στὸ πίσω μέρος τοῦ πίνακα, φανερώνουν μιὰ διακοσμητικὴ φαντασία πολὺ τολμηρή, ποὺ θὰ βρῇ ἀργότερα ἐκφραση στὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἔργου.

ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ποὺ ἀκολουθοῦν, στὴ διάρκεια τοῦ μεγάλου του ταξιδιοῦ, ὁ Ντύρερ ζωγραφίζει, τὸ 1493, τὴν πρώτη ἀπὸ τὶς *Αὐτοπροσωπογραφίες* του, ποὺ σήμερα βρίσκεται στὸ Λοῦβρο. Ὡς αὐτὴ τὴ στιγμή ὁ καλλιτέχνης ἔχει παραστήσει τὸν ἑαυτό του μόνο σ' ἓνα σχέδιο τοῦ 1484 μὲ ἀσημένιο μολύβι σὲ ἄσπρο χαρτί, ποὺ βρίσκεται στὴ Βιέννη. Τὸ ζωγραφικὸ πορτραῖτο προοριζόταν δίχως ἄλλο γιὰ τὴ μνηστή του, γιὰ τὸ μοσχάγκαθο (ἡρύγγιον) ποὺ κρατᾷ στὸ χέρι του εἶναι τὸ σύμβολο τῆς συζυγικῆς πίστεως. Ἡ σίγουρη ἐκτέλεση, ἡ καλὰ ἰσορροπημένη σύνθεση, ἡ ἀποκάλυψη τῆς γραμμικῆς εὐαισθησίας ποὺ διακρίνεται στὶς λεπτομέρειες τῶν χειρῶν, τοῦ λουλουδιοῦ, τοῦ πλούσιου χιτώνα, φανερώνουν τὴν πρόσφατη ἐπιρροή τοῦ Σόνγκαουερ στὸ ἔργο τοῦ Ντύρερ. Ἀπὸ τὸ 1494 χρονολογοῦνται τρία ἀπὸ τὰ πρῶτα του χαρακτηριστικὰ: ἡ *Βακχικὴ Γιορτή*, ἡ *Μάχη τῶν Θαλασσιῶν Κενταύρων* καὶ ὁ *Θάνατος τοῦ Ὁρφέα*. Καὶ

τὰ τρία εἶναι παρμένα ἀπὸ ἔργα τοῦ Μαντένια καὶ δείχνουν τὸ μεγάλο ἐνδιαφέρον τοῦ Ντύρερ, ποὺ βρίσκεται γιὰ πρώτη φορὰ στὴ Βενετία, γιὰ τὸν καλλιτέχνη ποὺ θὰ τὸν βοηθήσει περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον ν' ἀνακαλύψει τὴν ἰταλικὴ Ἀναγέννηση. Ὁ σκοπὸς τοῦ πρώτου αὐτοῦ ταξιδιοῦ στὴν Ἰταλία ἦταν ἡ γνωριμία μὲ τὰ μυστικὰ τοῦ κλασικοῦ κόσμου, ποὺ ὁ ἀπόηχός τους εἶχε περάσει τὶς Ἀλπεις χάρις σὲ μερικοὺς οὐμανιστές. Θέλοντας νὰ κατακτήσει τὴν κλασικὴ ἀντίληψη τῆς φόρμας μὲ τὴν ἰσορροπία τοῦ χώρου στὴ σύνθεση καὶ τὶς ἀρμονικὲς ἀνατομικὲς κατασκευές, ὁ Ντύρερ ἀπελευθερώνεται ἀπὸ τὴν παιδεία ποὺ τὸν ἔχει διαπλάσει καὶ ἀνοίγει πρῶτος τὶς πύλες τῆς Γερμανίας στὴν Ἀναγέννηση. Οἱ ὅλο ἀγωνία ἀναζητήσεις του φαίνονται κυρίως στὰ σχέδιά του, ποὺ ἀνάμεσά τους βρίσκουμε ἀντίγραφα ἀπὸ ἔργα τοῦ Τζιοβάννι Μπελλίνι, τοῦ Λορέντζο ντὶ Κρέντι καὶ τοῦ Πολλαγιουόλο (ἀξιοσημείωτη εἶναι ἡ ἀκρίβεια μὲ τὴν ὁποία ὁ Ντύρερ ἀντέγραψε τὸ ἔργο τοῦ τελευταίου, τὰ *Ἀποτελέσματα τῆς Ζήλειας*). Τὰ γυμνά ποὺ σχεδιάζει, σύμφωνα μὲ ἀναλογίες καθορισμένες μὲ αὐστηροὺς κανόνες, μαρτυροῦν ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ τὸ μεγάλο ἐνδιαφέρον τοῦ Ντύρερ γιὰ τὴν καινούρια καλλιτεχνικὴ θεωρία ποὺ θὰ τοῦ ἐμπνεύσει ἀργότερα ποικίλα θεωρητικὰ κείμενα. Τὰ γυμνά του ἐπηρεάζουν ἐπίσης καὶ μερικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ φιλοτεχνεῖ ἀμέσως μετὰ τὴν ἐπιστροφή του στὴ Γερμανία· ἀνάμεσα σ' αὐτὰ ἀναφέρουμε τὶς *Τέσσερις γυμνὲς Γυναῖκες* καὶ τὸ *Ὀνειρο τοῦ Διδασκάλου*. Στὴ Βενετία ὁ Ντύρερ ἀναπτύσσει μιὰ πλατιά αἴσθηση τοῦ χώρου καὶ μιὰ φωτεινὴ ἀντίληψη τῆς ἀτμόσφαιρας, ὅπου ἀναγνωρίζουμε τὴ σφραγίδα τοῦ Μπελλίνι. Σὰν παράδειγμα ἀναφέρουμε χαρακτηριστικὰ τὴ σειρὰ ἀπὸ ἀκουαρέλες μὲ τοπία ποὺ φιλοτέχνησε κατὰ τὸ ταξίδι τῆς ἐπιστροφῆς τοῦ μέσα ἀπὸ τὶς Ἀλπεις: τὴν *Ἀποψη τοῦ Τρέντο* (σήμερα στὴ Βρέμη), τὴν *Ἀποψη τοῦ Ἀρκο* (σήμερα στὸ Λοῦβρο) καὶ τὸ *Μονγκονέλφο* (σήμερα στὴν Ὁξφόρδη). Σ' αὐτὰ τὰ ἔργα τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴν πιστὴ ἀπόδοση τοῦ ἀντικειμένου ὑποχωρεῖ σὲ μιὰ λυρική διάθε-



2

ση πού εκφράζεται ελεύθερα και άμεσα. Ή εκπληκτική αυτή ιδιότητα χαρακτηρίζει και τις άκουαρέλες με τοπία πού θα κάνη αργότερα στη Νυρεμβέργη, όπου επιστρέφει τὸ 1495 (π.χ. τὸ *Σπίτι στὴν ὄχθη τῆς λίμνης*, τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου).

ΤΟΝ ΕΠΟΜΕΝΟ χρόνο, ὅταν ὁ καλλιτέχνης ἀνοίγη τὸ ἔργαστήρι του στὴ Νυρεμβέργη, γίνεται ἀμέσως σημαντικὴ προσωπικότητα, σὲ τέτοιο σημεῖο πού ὁ ἐκλέκτορας τῆς Σαξονίας Φρειδερίκος ὁ Σοφὸς (πού τὸ πορτραῖτο του, φιλοτεχνημένο ἀπὸ τὸν Ντύρερ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ, βρίσκεται σήμερα στὸ Βερολῖνο) τοῦ παραγγέλνει δυὸ εἰκόνες βωμοῦ γιὰ τὴν Ἐκκλησίαν τῶν Ἀνακτόρων τῆς Βίττενμπεργκ, τὴν *Mater Dolorosa* (Μόναχο), πού τὴ ζωγράφισαν κατὰ ἓνα μεγάλο μέρος οἱ βοηθοὶ τοῦ ζωγράφου, καὶ τὸ τρίπτυχο τῆς *Παναγίας μετὸ Βρέφος καὶ τοὺς Ἀγίους Ἀντώνιο καὶ Σεβαστιανὸ* (Δρέσδη). Στὸ τελευταῖο ἔργο οἱ δοκιμὲς τῆς προοπτικῆς στὰ φύλλα τοῦ τρίπτυχου καὶ τὸ παλαικὸ μοτίβο τοῦ μικροῦ ἀγγέλου, ἀριστερά, θυμίζουν κάπως Μαντένια, παρ' ὅλο πού ἡ δομὴ εἶναι πιστὴ στὴ γερμανοφλαμανδικὴ παράδοση, ἐνῶ στὴν ἀκριβῶς σύγχρονη *Παναγία μετὸ Βρέφος*, πού ἐκτίθεται σήμερα στὴν Οὐάσιγκτον, φαίνεται πολὺ καθαρὰ ἡ ἐπίδραση τοῦ Μπελλίνι. Στὰ χρόνια πού ἀκολουθοῦν ὁ Ντύρερ ζωγραφίζει μερικὰ ἀπὸ τὰ ὠραιότερα πορτραῖτα του, κι ἀνάμεσά τους τὴν *Ἀὐτοπροσωπογραφία*, σήμερα στὸ Πράντο, τὴν *Προσωπογραφία τοῦ Ὁσβολτ Κρέλ*, τὶς τρεῖς *Προσωπογραφίες τοῦ Χάνς, τῆς Εὐτυχίας (Felicitas) καὶ τῆς Ἐλισάβετ Τοῦχερ* (οἱ δυὸ πρῶτες βρίσκονται στὴ Βαϊμάρη καὶ ἡ τρίτη στὸ Κάσσελ).

Ἡ ἀξιοσημεῖωτη ποιότητα τῶν πινάκων αὐτῶν δὲν ὀφείλεται μόνο στὸ ὅτι ὁ Ντύρερ ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ γίνεται ἀπόλυτα κύριος τῆς τεχνολογίας του, ἀλλὰ κυρίως στὸ ὅτι βρίσκεται στὴν τέχνη τοῦ πορτραίτου ἓνα ἀπὸ τὰ καταλλήλότερα πεδία γιὰ νὰ ἀναπτύξη τὴν ἀκούραστη περιέργειά του γιὰ τὰ ὄντα καὶ τὰ πράγματα. Παρατηρεῖ τὸν κόσμον πού τὸν περιβάλλει μὲ τέτοια προσοχὴ καὶ ἐγρήγορση, ὥστε ἡ μελέτη του αὐτὴ δένει σὲ μιὰ τέλεια ποιητικὴ ἐνότητα τὶς πολυάριθμες λεπτομέρειες, πού τὶς ἀναλύει ὅλες μὲ λεπτολογία σχεδὸν ἔμμονη καὶ χαρακτηριστικὴ τῆς βορινῆς του ιδιοσυγκρασίας. Αὐτὴ ἡ δύναμη τῆς ἀνάλυσης, πού εἶναι τὸ βαθύτερο χαρακτηριστικὸ τοῦ Ντύ-

1 - *Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ*, χαρακτηριστικὸ, Φλωρεντία, Τμῆμα σχεδίων καὶ χαρακτηριστικῶν τῆς Πινακοθήκης Οὐφφίτσι.

2 - *Σελίδα ἀπὸ τὴν Ἀποκάλυψη*, ξυλογραφία, Φλωρεντία, Τμῆμα σχεδίων καὶ χαρακτηριστικῶν τῆς Πινακοθήκης Οὐφφίτσι.

3 - *Ἡ Μελαγχολία*, χαλκογραφία. (Φωτογραφία Bulloz).

4 - *Χόρτα*, ἀκουαρέλα, Βιέννη, Συλλογὴ Ἀλμπερτίνα.

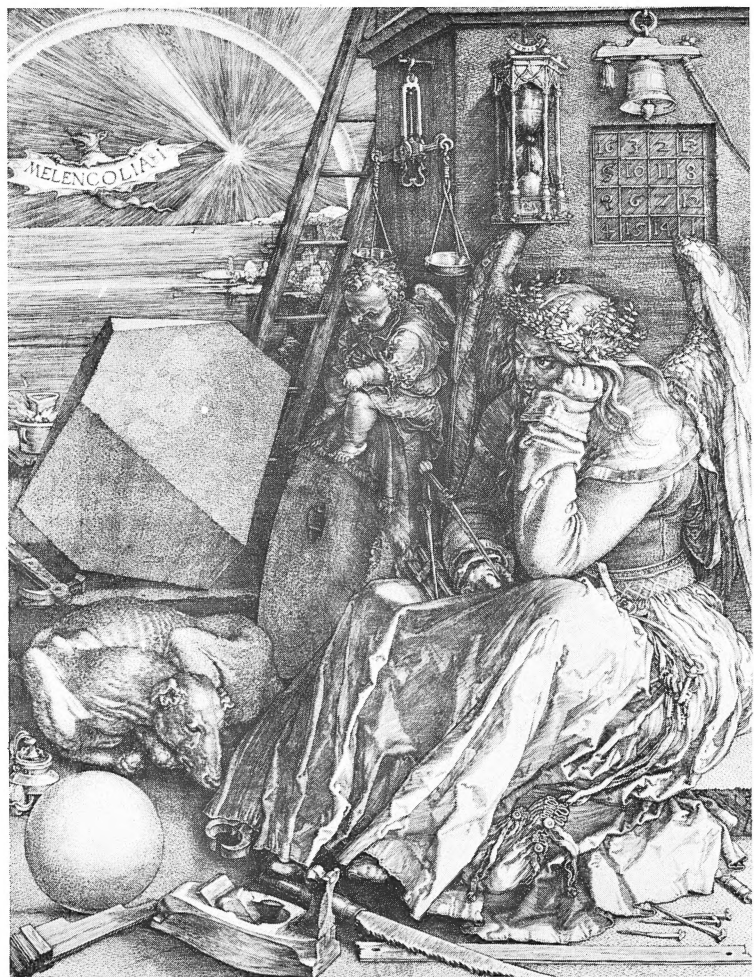
5 - *Ὁ Ἰππότης, ὁ Θάνατος καὶ ὁ Διάβολος*, χαλκογραφία, Φλωρεντία, Τμῆμα σχεδίων καὶ χαρακτηριστικῶν τῆς Πινακοθήκης Οὐφφίτσι.

6 - *Ἀποψη τοῦ Τρέντο*, ἀκουαρέλα, Βρέμη, Αἰθουσα Τέχνης.

ρερ καὶ τὸ ἴδιο τὸ κίνητρο τῆς τέχνης του, βρίσκει στὴν προσωπογραφία ἓνα μέτρο καὶ μιὰ τροχοπέδη, ἐξαιτίας ἀκριβῶς τῶν περιορισμῶν τοῦ θέματος. Ζωγραφισμένη σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση, ἡ μορφή εἰκονίζεται μέχρι τὴ μέση τοῦ κορμοῦ, πλασιωμένη μὲ παράθυρα καὶ τοπία· τὸ πλαίσιο εἶναι λεπτομερειακὸ καὶ τέλειο, ἀλλὰ τὸ βάρος δίνεται ὁλόκληρο στὴν ψυχολογικὴ διείσδυση τοῦ προσώπου. Ὅταν, ἀντίθετα, ἡ ἀνησυχία τοῦ ζωγράφου γιὰ τὴν ἀνάλυση δὲ συγκρατῆται καὶ δὲ χαλιναγωγῆται ἀπὸ τὸ θέμα, ἀλλὰ μπορεῖ νὰ ἐπεκτείνεται χωρὶς ὅρια, ὅπως στὴν περίπτωση ὀρισμένων ἐκκλησιαστικῶν πινάκων (κυρίως μετὰ τὴ δευτέρη παραμονὴ του στὴ Βενετία) καὶ ξυλογραφιῶν, ὁ ἴδιος ὁ πλοῦτος τῶν θεμάτων ἀναπτύσσεται σὲ βάρος τῆς πνευματικῆς ἔντασης τοῦ ἔργου καὶ τῆς ποιητικῆς του ἐνότητας.

Τὸ 1498 ὁ Ντύρερ δημοσιεύει τὴν πρώτη σημαντικὴ σειρά χαρακτηριστικῶν του, δεκαπέντε ξυλογραφίες πού εἰκονογραφοῦν τὴν *Ἀποκάλυψη* καὶ συνθέτουν «ἓνα κήρυγμα τόσο βαθὺ καὶ εὐγλωττο, ὅσο καὶ τὰ κηρύγματα τοῦ Λούθηρου» (Μπιονταλόσκυ). Αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικά, χαρακτηριστικὰ δείγματα γερμανικῆς εἰκονογραφίας, ἔχουν ἐκτελεστὴ μὲ μιὰ γραμμικὴ τεχνολογία πού συνδέεται ἄμεσα μὲ τὴ γερμανικὴ ξυλογραφικὴ παράδοση· ὁ φοβερὸς χαρακτήρας τοῦ δράματος ξεπηδᾷ ἀπὸ τὴ διαλεκτικὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ πραγματικὸ καὶ στὸ φανταστικὸ· σ' αὐτὰ γίνεται φανερὸ τὸ δράμα τοῦ θρησκευτικοῦ προβληματισμοῦ πού διχάζει τὸ νεαρὸ καλλιτέχνη στὶς παραμονὲς τῆς Μεταρρύθμισης.

ΠΡΟΣ ΤΟ ΤΕΛΟΣ τοῦ αἵωνα, οἱ χαλκογραφίες τοῦ Ντύρερ εἶναι κιόλας πολυάριθμες καὶ ὅλες θαυμάσιες, ὅπως ὁ *Ἅγιος Ἰερώνυμος προσεύχεται*, ὁ *Ἀσωτος Υἱός*, ἡ *Παναγία μετὸν πίθηκον* καὶ ὁ *Ἅγιος Εὐστάθιος*. Ὁ Ντύρερ μεταμορφώνει ὁλοκληρωτικὰ τὴ γερμανικὴ παράδοση τῆς γραμμικῆς χαρακτηριστικῆς· κατορθώνει νὰ δημιουργήσῃ καινούρια ἐμφῆ μὲ τὶς πολὺ λεπτὲς καὶ πυκνὲς γραμμὲς πού ἀνανεώνουν τὶς δυνατότητες τῶν ἀποχρώσεων, τῶν διαβαθμίσεων τοῦ φωτὸς ἐπάνω στὴν ἐπιφάνεια πού δουλεύει. Ἡ ἐξαιρετικὴ ποιότητα αὐτῶν τῶν χαρακτηριστικῶν βρίσκεται πρῶτα ἀπ' ὅλα «στὴ δύναμη τῆς μικροσκοπικῆς ὁρατότητας» τοῦ Ντύρερ, στὴν ἱκανότητά του δηλαδὴ νὰ βλέπῃ καὶ



3

τις πιο μικρές λεπτομέρειες. Ο καλλιτέχνης ανακαλύπτει στη φύση όχι μόνο την πολύπλοκη δομή των πραγμάτων, αλλά και τη ζωή τους σε σχέση με τον κόσμο. Όλα αυτά τα μελετά σε αναρίθμητα σχέδια και ακουαρέλες εκ του φυσικού, σπουδές ζώων, φυτών, λουλουδιών, θάλασσας, τοπίων κτλ. (όπως τα *Χόρτα*, ο *Λαγός*, τα *Χέρια*, της Συλλογής Άλμπερτίνα στη Βιέννη). Καθώς αρχίζει ο δέκατος έκτος αιώνας, ο Ντύρερ ζωγραφίζει μια καινούρια *Αυτοπροσωπογραφία* του με χρονολογία 1500 (Μόναχο, Παλαιά Πινακοθήκη). Ο ζωγράφος παριστάνει τον εαυτό του στην παραδοσιακή στάση του «Ίδε ό Άνθρωπος»: υπαινίσσεται έτσι συμβολικά την ιδέα που αρχίζει να ωριμάζει μέσα του, ότι δηλαδή «το πνεύμα του καλλιτέχνη έρχεται από το Θεό». Αυτό είναι το άκραιο και σχεδόν μυστικιστικό όριο της αντίληψης που έτειναν να σχηματίσουν ο Ντύρερ και οι σύγχρονοί του για τον καλλιτέχνη. Την αντίληψη αυτή την είχε εκφράσει ως ένα βαθμό και στην προηγούμενη *Αυτοπροσωπογραφία* του (1498), όπου εικονίζεται σαν κομψός και έκλεπτυσμένος ευπατρίδης, με τη συγκεκριμένη πρόθεση να δώσει γόητρο στον καλλιτέχνη, τοποθετώντας τον σε ύψηλη κοινωνική θέση, και να τον ξεχωρίσει από τον απλό τεχνίτη. Άνάμεσα στους σημαντικότερους πίνακες των αρχών του δέκατου έκτου αιώνα συγκαταλέγεται ή εικόνα βωμού που του παράγγειλε ή οικογένεια Πάουμγκαϊρτνερ το 1503 (άλλοτε στην Άγία Αικατερίνη της Νυρεμβέργης, βρίσκεται σήμερα στο Μόναχο). Η εικόνα έχει στο μεσαίο τμήμα τη *Γέννηση του Χριστού* και στα φύλλα τον *Άγιο Γεώργιο* και τον *Άγιο Ευστάθιο*. Σ' αυτή την πολύ όμορφη *Γέννηση του Χριστού* οι μικροσκοπικές μορφές που προσκυνούν το Βρέφος είναι κληρονομιά της παράδοσης της όλλανδικής και γερμανικής ύστερογοθτικής τέχνης: αλλά ο Ντύρερ εντάσσει τις μορφές αυτές σε ένα αρχιτεκτονικό πλαίσιο με στέρεη προοπτική, ακολουθώντας τις καινούριες αντιλήψεις της Αναγέννησης, όπως μαρτυρούν και τα χαρακτηριστικά του (ή *Γέννηση του Χριστού* του 1504). Στην ίδια εποχή (1504) έγινε ή περίφημη *Προσκύνηση των Μάγων* (Πινακοθήκη Ουφφίτσι), κατά πάσα πιθανότητα το κεντρικό τμήμα ενός τρίπτυχου που τα πλαϊνά του φύλλα ίσως να ήταν οι τέσσερις πίνακες οι γνωστοί με το όνομα *Εικόνα Βωμού Γιάμπαχ*, με την *Ιστορία του Ίώβ* (Φραγκφούρτη), τον *Παίκτη του Πίφερο* και

τον *Τυμπανιστή* (Κολωνία) και τους *Άγίους Ίωσήφ και Ίωακείμ* και *Σίμωνα και Λάζαρο* στις αντίστοιχες πίσω όψεις τους (Μόναχο).

Η *Προσκύνηση των Μάγων* εγκαινιάζει την περίοδο που είχε προαναγγείλει ή *Γέννηση του Χριστού* των Πάουμγκαϊρτνερ: ο χώρος, όργανωμένος με καταπληκτική σιγουριά προοπτικής, είναι φωτισμένος με διάχυτο φως που ή λαμπρότητά του θυμίζει Μεσόγειο: τονίζεται έτσι ή ένταση των χρωμάτων και ή σκηνή αποκτά ένότητα.

ΤΟΝ ΙΔΙΟ ΧΡΟΝΟ ο Ντύρερ χαράζει το *Άδாம் και Εύα*, όπου ή άκαταπόνητη αναζήτησή του για την «κλασική όμορφιά του γυμνού», μαζί με τις επιδράσεις του *Απόλλωνα* του Μπελβεντέρε και της *Αφροδίτης* των Μεδίκων, τον όδηγεϊ στο άπόγειο της τέχνης του. Λίγο άργότερα φεύγει για τη Βενετία: τα πολυάριθμα γράμματά του στο φίλο του, τον ούμανιστή Βίλλιμπαλντ Πίρκχαϊμερ, είναι γεμάτα με λεπτομερειακές πληροφορίες για τα γεγονότα της περιόδου αυτής και για τις άσכולίες του στη διάρκεια των δυο ευτυχισμένων χρόνων της δεύτερης παραμονής του στην Ίταλία. «Έκει, στην πατρίδα μου», γράφει, «δεν είμαι παρά ένα παράσιτο, ενώ έδω ζω σαν άρχοντας». Κάνει αυτό το ταξίδι γιατί οι Γερμανοί έμποροι της Βενετίας του έχουν παραγγείλει την εικόνα της *Εορτής των Ρόδινων Στεφάνων* για την Άγία Τράπεζα της ένοριακής τους εκκλησίας του Άγίου Βαρθολομαίου (το έργο, σε κακή κατάσταση, βρίσκεται σήμερα στην Πράγα). Αυτή ή εικόνα βωμού, που προετοιμάζεται με πολυάριθμα σχέδια, τελειώνει το Σεπτέμβριο του 1506 και προκαλεί, όπως λέει ο ίδιος ο Ντύρερ, το ζοηρότατο θαυμασμό του μεγάλου κοινού και ταυτόχρονα το φθόνο των Βενετών συναδέλφων του, που αντιγράφουν πολλά από τα θέματά του. Όρισμένα κεφάλια, π.χ. του άγγελου - μουσικού στο πρώτο πλάνο, και κυρίως τα φωτεινά χρώματα, φανερώνουν τον ένθουσιασμό του Ντύρερ από την καινούρια του συνάντηση με την τέχνη του Μπελλίνι. Δεν κατορθώνει όμως να εισχωρήσει άρκετά στο σιωπηλό και στατικό κόσμο των Ίερών Συνομιλιών του Μπελλίνι, ώστε να αναπλάση την τελετουργική τους άτμόσφαιρα. Το σπάσιμο της σύνθεσης σε πολυάριθμα πρόσωπα, που είναι όλα σε κίνηση, θυμίζει περισσότερο την παράδοση



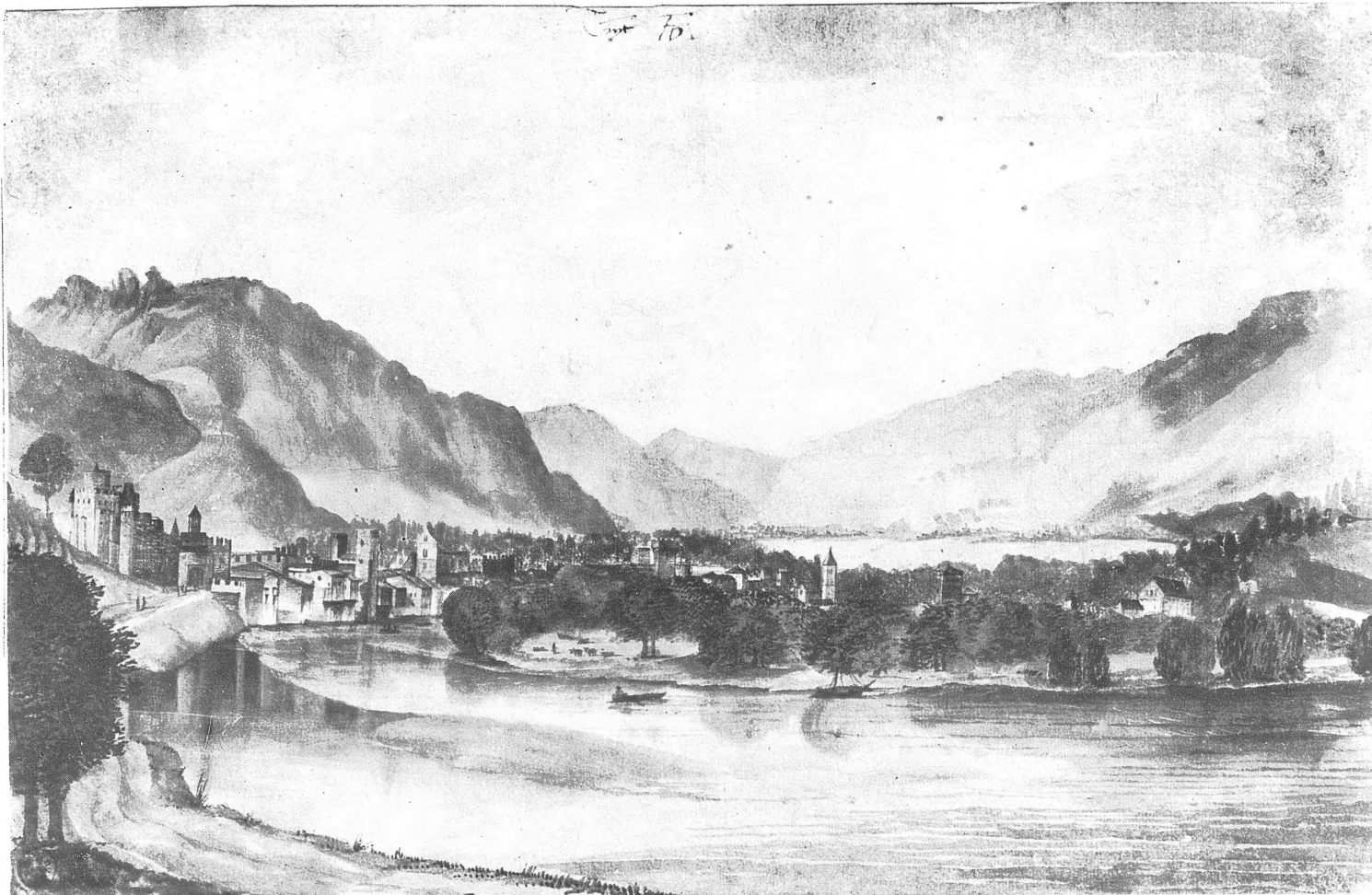
4

της γερμανικής εικονογραφίας του τέλους του δέκατου πέμπτου αιώνα. Οί κάποιες ασυμφωνίες που υπάρχουν σ' αυτό το έργο, το πιο αντιπροσωπευτικό της διαμονής του στη Βενετία, εξαφανίζονται σε μια σειρά από πορτραίτα που ζωγραφίζει την ίδια εποχή. Η *Νεαρή Βενετσιάνα* (Βιέννη), ή *Γερμανίδα της Βενετίας* (Βερολίνο), ο *Άγνωστος* (ίσως ο Μπούρκχαρτ, του Χάμπτον Κώρτ) και το *Πορτραίτο Άγνωστου* (Βιέννη) είναι τα καλύτερα έργα της δεύτερης παραμονής του στη Βενετία. Χάρη στη νέα του επαφή με τον Μπελλίνι και τον Τζιορτζιόνε ο Ντύρερ μετριάζει τη γλυπτική τραχύτητα στο πλάσιμο των περιγραμμάτων του, αποκτά καινούρια λεπτότητα αποχρώσεων και χρωματικούς τόνους με μεγάλη πλαστική απαλότητα (πορτραίτο της *Γερμανίδας*). Στη διάρκεια αυτής της παραμονής ο καλλιτέχνης δείχνει ξανά ενδιαφέρον για τα έργα του Λεονάρντο ντ ντ Βίντσι. Πολλά από τα πρόσωπα του έργου *Ο Ήσους ανάμεσα στους διδασκάλους* (Λουγκάνο, συλλογή Τύσσεν) είναι εμπνευσμένα από τις καρικατούρες του μεγάλου Ήταλου καλλιτέχνη, που είχαν γίνει γρήγορα πασίγνωστες σ' όλη την Ήταλία. Το 1506 ο Ντύρερ πηγαίνει στη Βολωνία για να συναντήσει τον Λούκα Πατσιόλι και να μάθει τις αρχές της «μυστικής» προοπτικής. Αυτό το καθαρά θεωρητικό ενδιαφέρον του αυξάνεται πολύ κατά την παραμονή του στην Ήταλία, όποτε ο Ντύρερ αφιερώνεται ιδιαίτερα στη μελέτη των αναλογιών του ανθρώπινου σώματος πλάι στον Γιάκοπο ντε Μπάμπαρα· συμβουλευτείται συνάμα τις προγενέστερες σπουδές του σχετικά με τα έργα του Βιτρούβιου και με την αρχαιολογία. Οί έρευνές του φέρνουν τους καρπούς τους: στο τέλος της ζωής του ο Ντύρερ γράφει πολλές πραγματείες, συγκεντρωμένες σε τέσσερις τόμους με το γενικό τίτλο: «Πραγματεία περί διδασκαλίας» ή «Τροφή των μαθητευομένων ζωγράφων». Οί σημαντικότερες μαρτυρίες για τις σπουδές και τα σχέδια της εποχής αυτής είναι οί δυο πίνακες *Αδάμ και Εύα* (Πράντο) του 1507, που τους ζωγράφισε μάλλον άμέσως μετά την επιστροφή του στη Νυρεμβέργη. Ο Ντύρερ δίνει σ' αυτά τα δυο σε φυσικό μέγεθος γυμνά, τα πρώτα στη γερμανική ζωγραφική, την αξία ενός κανόνα τέλειων αναλογιών του ανθρώπινου σώματος. Σε σύγκριση με το χαρακτηριστικό *Αδάμ και Εύα* του 1504, όπου σέβεται απόλυτα την κλασική ανατομία, αυτοί οί πίνακες παρουσιάζουν μια εύκαμψία της φόρμας, που οφείλεται φανερά στην επίδραση της Βενετίας.



5

Οί σημαντικές παραγγελίες που παίρνει υποχρεώνουν τον Ντύρερ να ξαναγυρίσει στην πατρίδα του. Άνάμεσα σ' αυτές είναι μεγάλοι πίνακες για ιερά εκκλησιών, όπως το *Μαρτύριο των δέκα χιλιάδων Χριστιανών* του 1508 (Μουσείο Βιέννης), ή *Στέψη της Παρθένου* του 1509 (δεν υπάρχει πια σήμερα, αλλά σώζονται πολλές προκαταρκτικές σπουδές) και ή *Προσκύνηση της Άγίας Τριάδας* του 1511 (Μουσείο Βιέννης). Ο Ντύρερ δίνεται ολοκληρωτικά σε όλα αυτά τα έργα, αλλά, ίσως επειδή τα θέματα είναι θρησκευτικά, γυρίζει σ' έναν αρχαιότερο γραφισμό, σε μια λιγότερο ρευστή σύνθεση, σ' έναν πιο μεταλλικό χρωματισμό. Η *Προσκύνηση της Άγίας Τριάδας*, με την αυστηρή συμμετρική της όργάνωση, τη σταθερή προοπτική στο κάτω μέρος, τον ισορροπημένο διαχωρισμό των πλάνων, είναι το σημαντικότερο από τα ζωγραφικά έργα του Ντύρερ και ή υψηλότερη έκφραση της γερμανικής Αναγέννησης. Κατέχει στην ιστορία της γερμανικής ζωγραφικής την ίδια θέση που έχουν στην Ήταλία οί τοιχογραφίες του Ραφαήλ στις αίθουσες του Βατικανού. Στα χρόνια που ακολουθούν την επιστροφή του από τη Βενετία ο Ντύρερ αφιερώνεται όλο και περισσότερο στη χαρακτική. Το 1510 - 1511 τελειώνει τον κύκλο των είκοσι ξυλογραfiών με το *Βίο της Παρθένου Μαρίας*, που τον είχε αρχίσει το 1500, συμπληρώνει τη *Μεγάλη σειρά των Παθών* (δώδεκα ξυλογραφίες που τις είχε αρχίσει πριν από το 1500) και τη *Μικρή σειρά των Παθών* (τριανταεπτά ξυλογραφίες χαραγμένες ανάμεσα στο 1509 και 1511)· την τελευταία αυτή σειρά την επανέλαβε και σε δεκατέσσερις χαλκογραφίες, που τις φιλοτέχνησε ανάμεσα στο 1507 και 1513. Ο σκοπός αυτών των θρησκευτικών κύκλων ήταν, σύμφωνα με την παλιά παράδοση της χαρακτηριστικής στη Γερμανία, ή εξάπλωση των θρησκευτικών γνώσεων. Η χαρακτηριστική ήταν, κατά κάποιον τρόπο, το αντίστοιχο της Ήταλικής τοιχογραφίας. Με τους κύκλους αυτούς ο Ντύρερ είχε την πρόθεση να παρουσιάσει στο λαό τις ιστορίες του Ευαγγελίου με καινούρια μορφή, πιο προσιτή από τη γοτθική άγιογραφία της προηγούμενης περιόδου, που χαρακτηριζόταν από τόσο έντονο μυστικισμό. Οί συνθέσεις του προκάλεσαν το θαυμασμό και την έκπληξη όχι μόνο στους συμπατριώτες του, αλλά και σε όλοκληρη την Εύρώπη. Στα 1513 και 1514 δημιουργεί τα τρία μεγάλα άριστουργήματα της χαρακτηριστικής: τον *Ήπότη*, το *Θάνατο* και το *Διάβολο*, τον *Άγιο Ήερώνυμο*



6

στο σπονδαστήριό του και τη Μελαγχολία. Αυτά τα τρία χαρακτηριστικά αποτελούν τα μέρη ενός αλληγορικού τρίπτυχου, όπου έχουν καταταχθῇ τρεῖς ομάδες ανθρώπινων ἀρετῶν σύμφωνα με τὴ μεσαιωνικὴ ἀκόμα ἱεράρχηση: εἶναι, ἀντίστοιχα, ἡ ἀπόφαση καὶ ἡ δράση, ἡ θεολογία καὶ ὁ στοχασμός, ἡ ἐπιστήμη καὶ ἡ φαντασία. Αὐτὸ τὸ ἰδεολογικὸ περιεχόμενο, ἐρμητικὰ κλειστὸ στοὺς ἀμύητους, προβάλλεται ὥστόσο καθαρά χάρις στὶς ἀξίες τοῦ χώρου καὶ τοῦ ὄγκου, στενὰ δεμένες μέσα σὲ ἀρμονικὴ ἰσορροπία, ὅπου τὸ φῶς κατορθώνει νὰ δίνη στὶς ἐπιφάνειες γυαλιστερές ἀνταύγειες: ὁ Βαζάρι παρατηρεῖ ὅτι στὸ ἔργο ὁ *Ἰππότης, ὁ Θάνατος καὶ ὁ Διάβολος* «βλέπουμε τὴν ἀστραφτερὴ λάμψη τῶν ὅπλων καὶ τοῦ τριχώματος ἐνὸς μαύρου ἀλόγου».

ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ πὺ εἶχε ἐνταχθῇ στὴν αὐλὴ τοῦ Μαξιμιλιανοῦ Α' ὁ Ντύρερ ἀφιέρωσε τὴ δραστηριότητά του σὲ χαρακτηριστικὰ (ξυλογραφίες κυρίως) με ἀλληγορικὸ χαρακτήρα πὺ ἐξυμνοῦσαν τοὺς Ἀψβούργους. Τὰ ἔργα αὐτὰ εἶναι μάλλον μέτρια (*Ἀψίδα τοῦ Θριάμβου, Πομπή τοῦ Μαξιμιλιανοῦ, Βιβλίο Προσευχῶν*). Σ' αὐτὴ τὴν περίοδο (1516) ἀνήκουν τὰ δυὸ κεφάλια τῶν Ἀποστόλων *Ἰάκωβον καὶ Φίλιππον* (Πινακοθήκη Οὐφ-φίτσι), πὺ προδίδουν μιὰ ἠθικὴ καὶ θρησκευτικὴ ἔνταση, χαρακτηριστικὴ τῆς ἐποχῆς τῆς Μεταρρύθμισης. Στὴν ἴδια περίοδο μειώνεται ἡ δύναμη γιὰ ἔρευνα πὺ ὠθοῦσε τὸν καλλιτέχνη νὰ παρατηρῇ με ἀντικειμενικὴ ἀκρίβεια καὶ στοργικὴ τρυφερότητα τὰ ἀποτελέσματα τῶν γηρατειῶν στὰ ἀγαπημένα του πρόσωπα, ὅπως στὴ *Μητέρα* (σχέδιο τοῦ Βερολίνου) ἢ στὸ πορτραῖτο τοῦ πρώτου δασκάλου του *Μιχαὴλ Βόλγκεμοντ* (Μόναχο). Τὸ 1519 ὁ Ντύρερ φιλοτεχνεῖ τὸ πορτραῖτο τοῦ *Αὐτοκράτορα Μαξιμιλιανοῦ*, πὺ βρίσκεται σήμερα στὸ Μουσεῖο τῆς Βιέννης: πρόκειται γιὰ ἔργο ἀρκετὰ συμβατικὸ χαρακτήρα, φανερά καμωμένο ἀπὸ αὐλικό. Ὁ αὐτοκράτορας πεθαίνει τὸν ἴδιο χρόνον καὶ ὁ Ντύρερ ταξιδεύει στὶς Κάτω Χῶρες (1520 - 1521). Κρατᾷ λεπτομερειακὸ ἡμερολόγιο με ἀφθονα σκίτσα, τοπία (π.χ. τὸ *Λιμάνι τῆς Ἀμβέρσας*, στὴ Βιέννη σήμερα) καὶ πορτραῖτα τῶν πιὸ σπουδαίων προσώπων πὺ συναντᾷ, ἀνάμεσά τους καὶ τοῦ *Ἑρασμον* (Ρόττερνταμ), πὺ τὸ ἐπαναλαμβάνει μετὰ σὲ χαρακτηριστικὸ (1526). Τὸ σημαντικότερο ἀποτέλεσμα τῆς ἐμπειρίας ἀπὸ τὸ ταξίδι του στὴν Ὁλλανδία εἶναι μιὰ σειρά προσωπογραφίες ὅπως τοῦ *Βερνάρδου Βὰν Ὁρλεῦ* (Δρέσδη, 1521)

καὶ τοῦ *Χὰνς Ἰμχοφ* (Πράντο, 1524). Ἡ ἐπίδραση τῆς φλαμανδικῆς καὶ ὁλλανδικῆς τέχνης τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα φανερῶνεται πολὺ καθαρά στὸν τρόπο πὺ στήνει τὰ πρόσωπά του (θέση τῶν χειρῶν, μεγάλα καπέλα, φροντίδα γιὰ τὶς φορεσιές κλπ.) καὶ κυρίως στὴν παραστατικὴ αἴσθηση τοῦ φωτισμοῦ, παρόμοια μ' ἐκείνη τοῦ Κουέντιν Μέτς, πὺ συγχωνεύει τὰ διάφορα μοτίβα σ' ἓνα μοναδικὸ τόνο, πλατὺ καὶ γαλήνιο. Σὲ δυὸ ἀπὸ τὶς ὠραιότερες προσωπογραφίες του, τῶν συμπολιτῶν τοῦ *Ἰάκωβου Μοῦφφελ* καὶ *Ἰερώνυμου Χόλτσσouer* (Βερολίνου, 1526), ὁ Ντύρερ διατηρεῖ αὐτὴ τὴν πλαστικὴ σύνθεση καί, χωρὶς νὰ ἐπιστρέφῃ στὸν παλιὸ γραφισμὸ, προωθεῖ τὴν ψυχολογικὴ ἔρευνα με τρόπο ὅλο καὶ πιὸ ὀξὺ καὶ διεισδυτικὸ, περιορίζοντας ὅλο καὶ περισσότερο τὴν ἀπεικόνιση τοῦ κορμοῦ, ὥστε ἡ προσοχὴ νὰ συγκεντρώνεται στὰ οὐσιώδη χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου.

Ἡ ΘΙΚΗ αὐστηρότητα καὶ οὐσιαστικὴ δραματικὴ ἔνταση χαρακτηρίζουν τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ Ντύρερ, πὺ τὸν ἔχει συνταράξει τὸ θρησκευτικὸ κλίμα τῆς Μεταρρύθμισης στὴ Γερμανία. Οἱ ιδιότητες αὐτὲς ἐκδηλώνονται ἔντονα στοὺς δυὸ τελευταίους του πίνακες, τοὺς *Τέσσερεις Ἀποστόλους* (Μόναχο), πὺ τοὺς ζωγραφίζει τὸ 1526 καὶ τοὺς προορίζει χωρὶς ἄλλο γιὰ πλαϊνὰ φύλλα ἐνὸς τρίπτυχου πὺ δὲ θὰ τελειώσῃ ποτέ. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι, προτοῦ νὰ τοὺς προσφέρῃ στὸ Δημοτικὸ Συμβούλιο τῆς Νυρεμβέργης, προσθέτει στοὺς δυὸ πίνακες ἐδάφια ἀπὸ κείμενα τῶν τεσσάρων Ἀγίων, πὺ προειδοποιοῦν τοὺς πιστοὺς νὰ φυλάγονται ἀπὸ τοὺς ψευδοπροφήτες. Αὐτοὶ οἱ τέσσερεις γίγαντες με τὴ μνημειακὴ μοναξιά, ἐμπνευσμένοι ἴσως ἀπὸ τοὺς Ἀγίους τῶν Ἱερῶν Συνομιλιῶν τοῦ Τζιοβάννι Μπελλίνι, ἐκφράζουν δραματικὰ καὶ με τρόπο ἐντελῶς γερμανικὸ ἓνα θρησκευτικὸ πνεῦμα πὺ συναντοῦμε μόνο στοὺς «ἥρωες» τοῦ Μαζάτσιο. Οἱ *Τέσσερεις Ἀπόστολοι* ἀντιπροσωπεύουν τὸ ἀποκορύφωμα τῆς τέχνης τοῦ Ντύρερ, τοὺς καλύτερους καρποὺς τῆς ἀναζήτησής του γιὰ ἓναν καινούριο κόσμον. Ἐδῶ δημιούργησε, ὅπως λέει ὁ Μπούρκχαρντ, «μιὰ παράσταση, ἴσως τὴν πρώτη — τουλάχιστο με τέτοια καθαρότητα — τοῦ καινούριου τύπου τοῦ ἀνθρώπου πὺ ἀνακάλυψε ἡ Ἀναγέννηση».

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: ΤΖ. ΚΟΥΛΕΓΜΑΝΗ

Οι πίνακες



I. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΠΑΤΕΡΑ (1490 — 123 × 89 εκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφ-φίτσι*. — Στο πίσω μέρος του πίνακα, πού ο Ντύρερ τον ζωγράφησε ίσως για να τον πάρει μαζί του στο πρώτο του ταξίδι στο Κολμάρ και στη Βασιλεία (1490 - 1494), βρίσκονται τα οικόσημα του πατέρα του και της μητέρας του. 'Ο λεπτολόγος ρεαλισμός του έργου μαρτυρεί φλαμανδικές επιδράσεις.



II. ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕ ΜΟΣΧΑΓΚΑΘΟ (1493 — 57 × 45 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο*. — 'Ο Ντύρερ ζωγράφησε αυτή την αυτοπροσωπογραφία του με το σκοπό να τη στείλει στη μηστή του 'Αγνή Φρέν, όπως μπορούμε να υποθέσουμε από το μοσχαγκαθο (ήρύγγιον) πού συμβολίζει τη συζυγική πίστη. Στο έργο αυτό ξαναβρίσκουμε τη βαθιά επιρροή του Μάρτιν Σόνγκαουερ.



III. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ (κεντρικό τμήμα του πολύπτυχου πού ονομάζεται *Εικόνα Βωμού της Δρέσδης*, 1496 — 105 × 95 εκ., λεπτομέρεια). *Δρέσδη, Πινακοθήκη*. — Στα δυο πλαϊνά φύλλα του τρίπτυχου, πού εικονίζουν τον 'Αγιο 'Αντώνιο και τον 'Αγιο Σεβαστιανό, ο Ντύρερ προσαρμόστηκε στη γερμανική παράδοση. Πρέπει να σημειώσουμε όμως εδώ την επίδραση του Μαντένια.



IV. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ (50,1 × 37,6 εκ.). *Οδάσιγκτον, 'Εθνική Πινακοθήκη*. — Με τη θερμή των χρωμάτων του, τον τύπο της Παρθένου και το τοπίο πού το παισιώνει το παράθυρο, το έργο μαρτυρεί τη βαθιά εντύπωση πού προκάλεσε στον Ντύρερ ο Τζιοβάννι Μπελλίνι. Στο πίσω μέρος του πίνακα ο καλλιτέχνης έχει ζωγραφίσει μιιά άλλη σκηνή με τις *Θυγατέρες του Λούτ*.



V. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΟΣΒΟΛΤ ΚΡΕΛ (1499 — 50 × 39 εκ.). *Μόναχο, Παλαιά Πινακοθήκη*. — Αυτό το πορταίτο του πλούσιου Σουήβου εμπόρου είναι, δικαιολογημένα, από τα φημισμένα έργα του Ντύρερ. 'Η υψηλή ποιότητα της σύνθεσης, ή λεπτότητα της ψυχολογικής έρευνας φανερώνουν την ανάγκη του καλλιτέχνη να έμβαθύνει στον κόσμο πού τον περιβάλλει.



VI - VII. ΕΙΚΟΝΑ ΒΩΜΟΥ ΠΑΟΥΜΓΚΑΙΡ-ΤΝΕΡ (κεντρικό τμήμα: ή Γέννηση του Χριστού, 1503 — 155 × 126 εκ.). *Μόναχο, Παλαιά Πινακοθήκη*. — Οί εικόνες βωμών έχουν μεγάλη ζήτηση αυτή την εποχή. Τα πρόσωπα με το μικρό αφύσικο ανάστημα πού ανταποκρίνεται στην ιεραρχική τους σπουδαιότητα, είναι κληρονομιά της όλλανδικής και γερμανικής ύστερογοτθικής τέχνης.



VIII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΤΟΥΧΕΡ (1499 — 28 × 22 εκ.). *Κάσσελ, Πινακοθήκη*. — 'Οπως και στην *Αυτοπροσωπογραφία* του, έτσι κι εδώ ο Ντύρερ τοποθετεί το πρόσωπο μπροστά σ' ένα παράθυρο, με βάθος ένα τοπίο πού θυμίζει χαρακτηριστικά ή ανάγκη του καλλιτέχνη για την αναλυτική έρευνα συγκεντρώνεται κι εδώ στην ψυχολογική διείσδυση, με θαυμάσια αποτελέσματα.



IX. Ο ΠΑΙΚΤΗΣ ΤΟΥ ΠΙΦΕΡΟ ΚΑΙ Ο ΤΥΜΠΑΝΙΣΤΗΣ (πίνακας της *Εικόνας Βωμού Γιάμπαχ* — 1500 περίπου, 94 × 51 εκ.). *Κολωνία, Μουσείο Βάλλραφ-Ρίχαρτς*. — 'Ενας από τους τέσσερις πίνακες αυτής της εικόνας βωμού, πού απεικονίζουν μορφές αγίων και δυο επεισόδια από τη ζωή του 'Ιωσήφ: ο τυμπανιστής έχει τα χαρακτηριστικά του Ντύρερ και τα κοστούμια είναι της εποχής.



X. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ (1504 — 98 × 112 εκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφ-φίτσι*. — Σύμφωνα με όρισμένους ειδικούς θα πρέπει να είναι ο κεντρικός πίνακας της *Εικόνας Βωμού Γιάμπαχ*. Με την επιτυχημένη ένότητα της σκηνής, πού έχει στηθεί με στέρεη προοπτική και κατακλύζεται από διάχυτο φώς πού ζεσταίνει τα χρώματα, το έργο είναι το σημαντικότερο αυτής της περιόδου.



XI. Η ΕΟΡΤΗ ΤΩΝ ΡΟΔΙΝΩΝ ΣΤΕΦΑΝΩΝ ή Η ΕΟΡΤΗ ΤΟΥ ΡΟΖΑΡΙΟΥ (162 × 194,5 εκ., κεντρική λεπτομέρεια με την Παναγία, το Βρέφος και τον Αὐτοκράτορα). *Πράγα, 'Εθνικό Μουσείο*. — Παραγγελία των Γερμανών εμπόρων της Βενετίας για την ένοριακή τους εκκλησία του 'Αγίου Βαρθολομαίου. Είναι το σημαντικότερο έργο της δεύτερης παραμονής στην 'Ιταλία.



XII. Ο ΑΔΑΜ (1507 — 209 × 83 εκ.). *Μαδρίτη, Μουσείο του Πράντο*. — Μαζί με τον αντίστοιχο πίνακα της *Εβας*, είναι τα πρώτα γυμνά σέ φυσικό μέγεθος σ' όλόκληρη τη γερμανική ζωγραφική. 'Ο Ντύρερ πιθανόν ζωγράφησε και τους δυο πίνακες στη Νυρεμβέργη και οί δυο έχουν εμπνευση κλασική και άξια προτύπων τέλειαν αναλογιών, όπως οί «κανόνες» της αρχαιότητας.



XIII. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΤΡΙΑΔΑΣ (1511 — 144 × 131 εκ.). *Βιέννη, Μουσείο 'Ιστορίας της Τέχνης*. — Το μνημειώδες έργο του Ντύρερ. Θεωρείται, για την επίδεξια κατανομή των επιπέδων και τη μελετημένη προοπτική στο κάτω μέρος, σάν ή υψηλότερη έκφραση της γερμανικής 'Αναγέννησης, παρ' όλη τη φανερή επιστροφή του καλλιτέχνη σ' ένα ύφος πιο αρχαϊκό.



XIV - XV. ΟΙ ΑΠΟΣΤΟΛΟΙ ΙΩΑΝΝΗΣ, ΠΕΤΡΟΣ, ΠΑΥΛΟΣ ΚΑΙ ΜΑΡΚΟΣ (1526 — 215 × 74 εκ. ο κάθε πίνακας). *Μόναχο, Παλαιά Πινακοθήκη*. — 'Ισως να προορίζονταν για φύλλα ενός τρίπτυχου. 'Ο Ντύρερ τους δώρησε στο Συμβούλιο της Νυρεμβέργης, προσθέτοντας στο κάτω μέρος βιβλικά αποσπάσματα πού προτρέπουν τους πιστούς να φυλάγονται από τους ψευδοπροφήτες.



XVI. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΓΙΟΧΑΝ ΚΛΕΜΠΕΡΓΚΕΡ (1526 — διάμετρος 37 εκ.). *Βιέννη, Μουσείο 'Ιστορίας της Τέχνης*. — 'Η απεικόνιση του προσώπου είναι πρωτότυπη, πολύ διαφορετική από τη σειρά των τελευταίων πορταίτων του Ντύρερ: ή προτομή είναι κλεισμένη σ' ένα μετάλλιο. 'Ο Γιόχαν Κλέμπεργκερ ήταν για ένα διάστημα παντρεμένος με μιιά κόρη του Πίρκχάιμερ.



XVII. ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ (1498 — 52 × 41 εκ.). *Μαδρίτη, Μουσείο του Πράντο*. — Κάτω από το παράθυρο διαβάζουμε: «1498. Έκανα αυτό το όμοιά μου όταν ήμουνα είκοσιέξι χρόνων». 'Ο καλλιτέχνης, θέλοντας να επιβεβαιώσει την έπιτυχία των χαρακτηριστικών του της *'Αποκαλύψεως*, παρουσιάζεται ντυμένος κομψά και άρχοντικά: ελπίζει έτσι ν' ανεβή στην κοινωνική ιεραρχία.

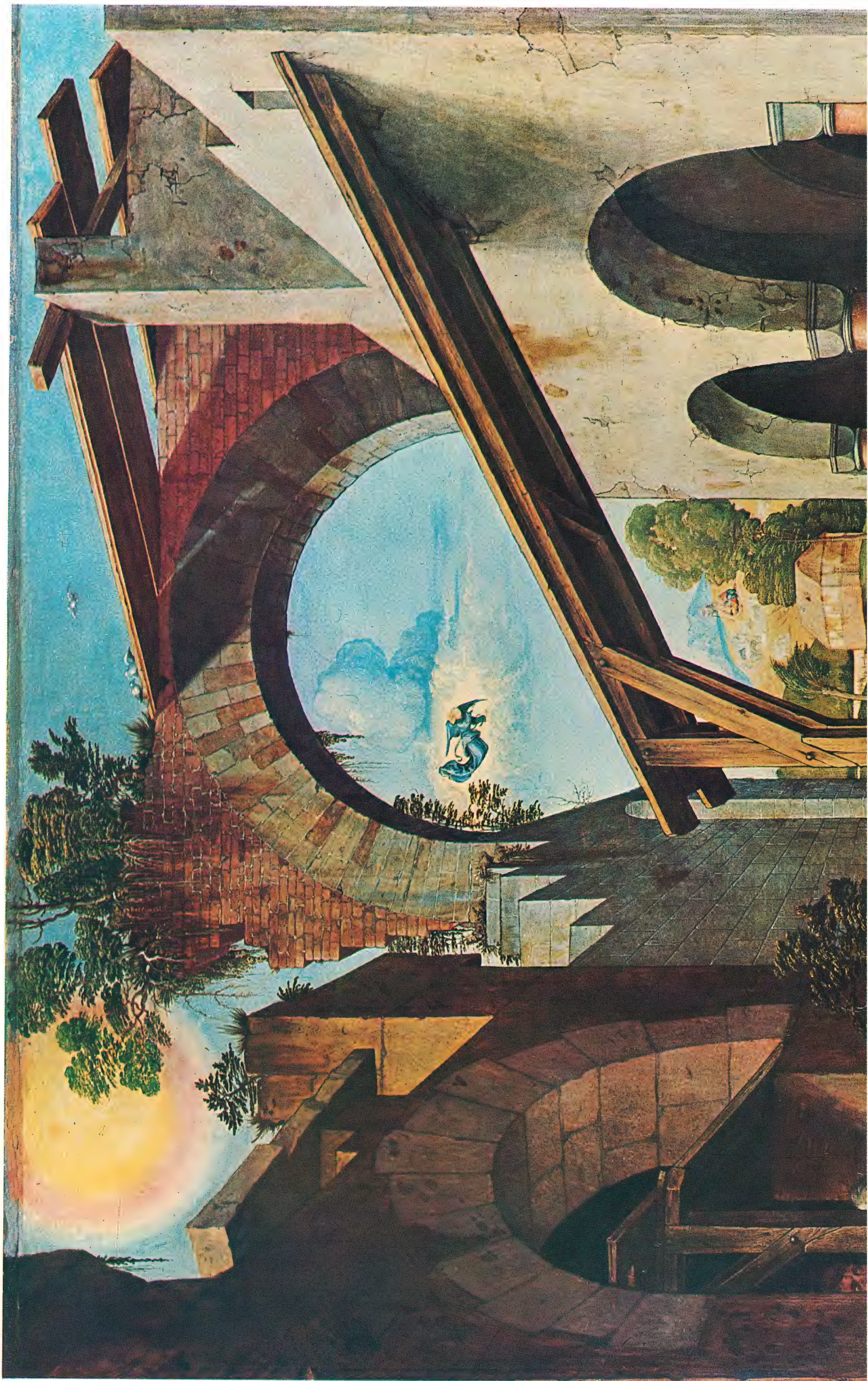
















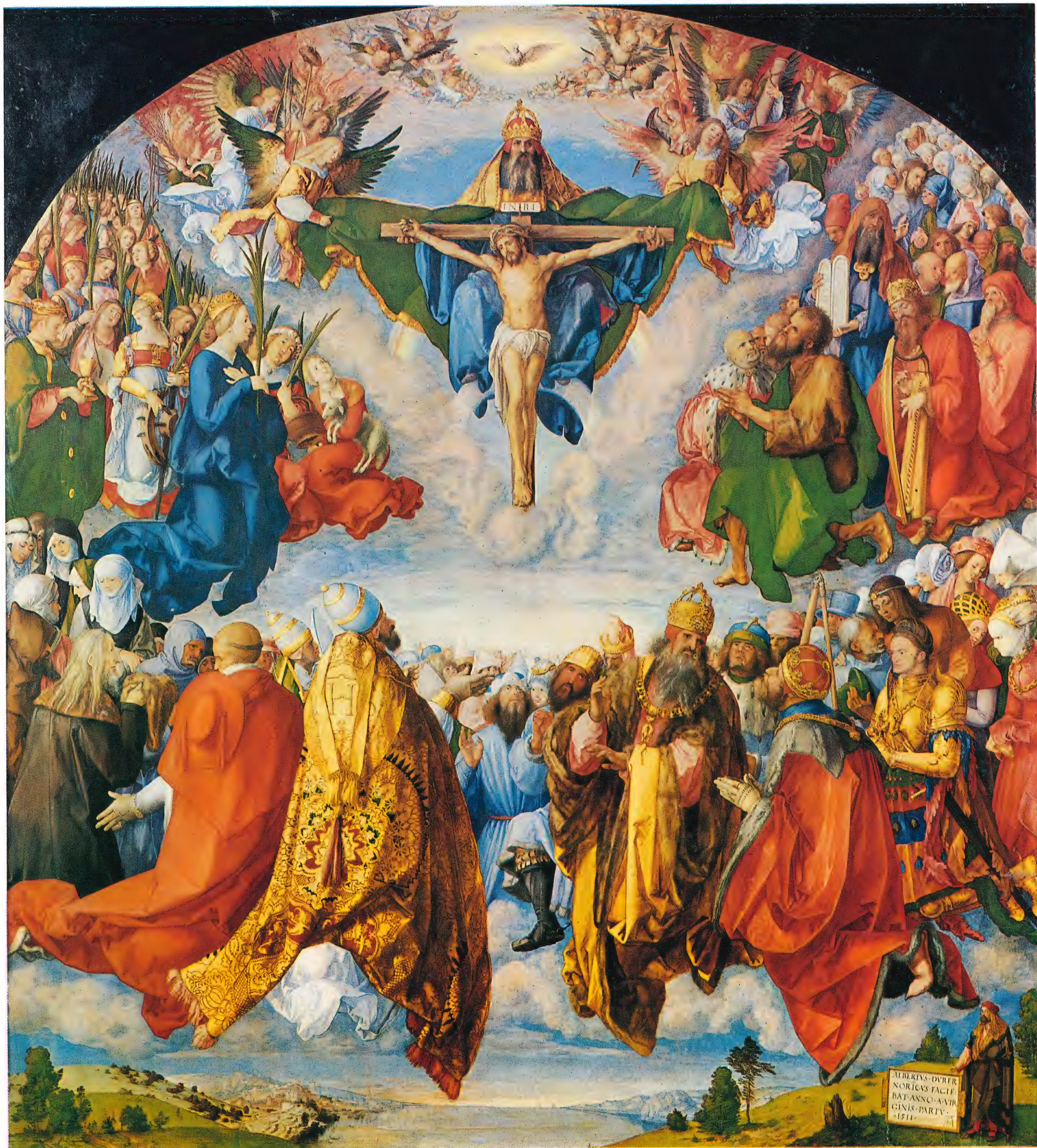


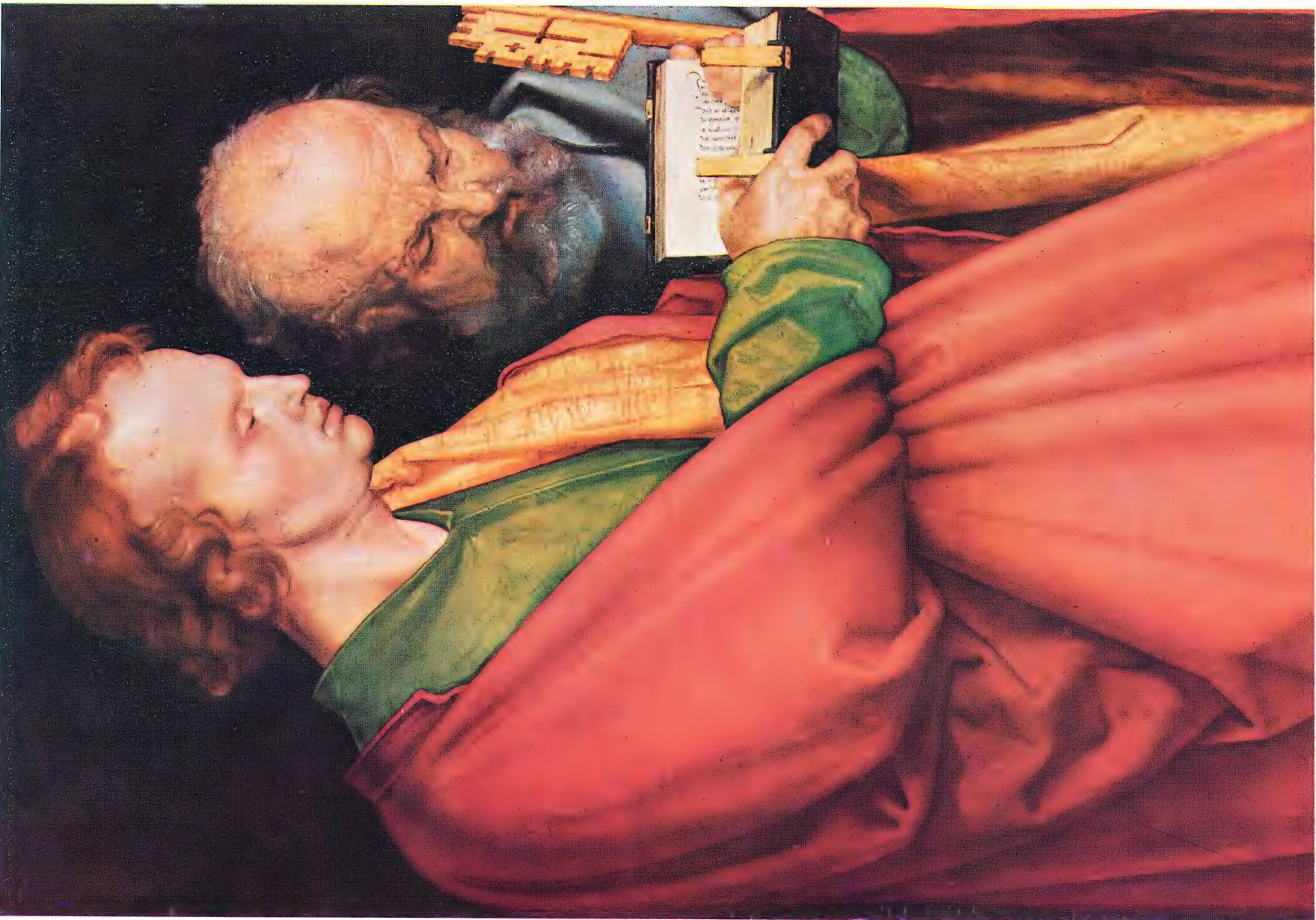


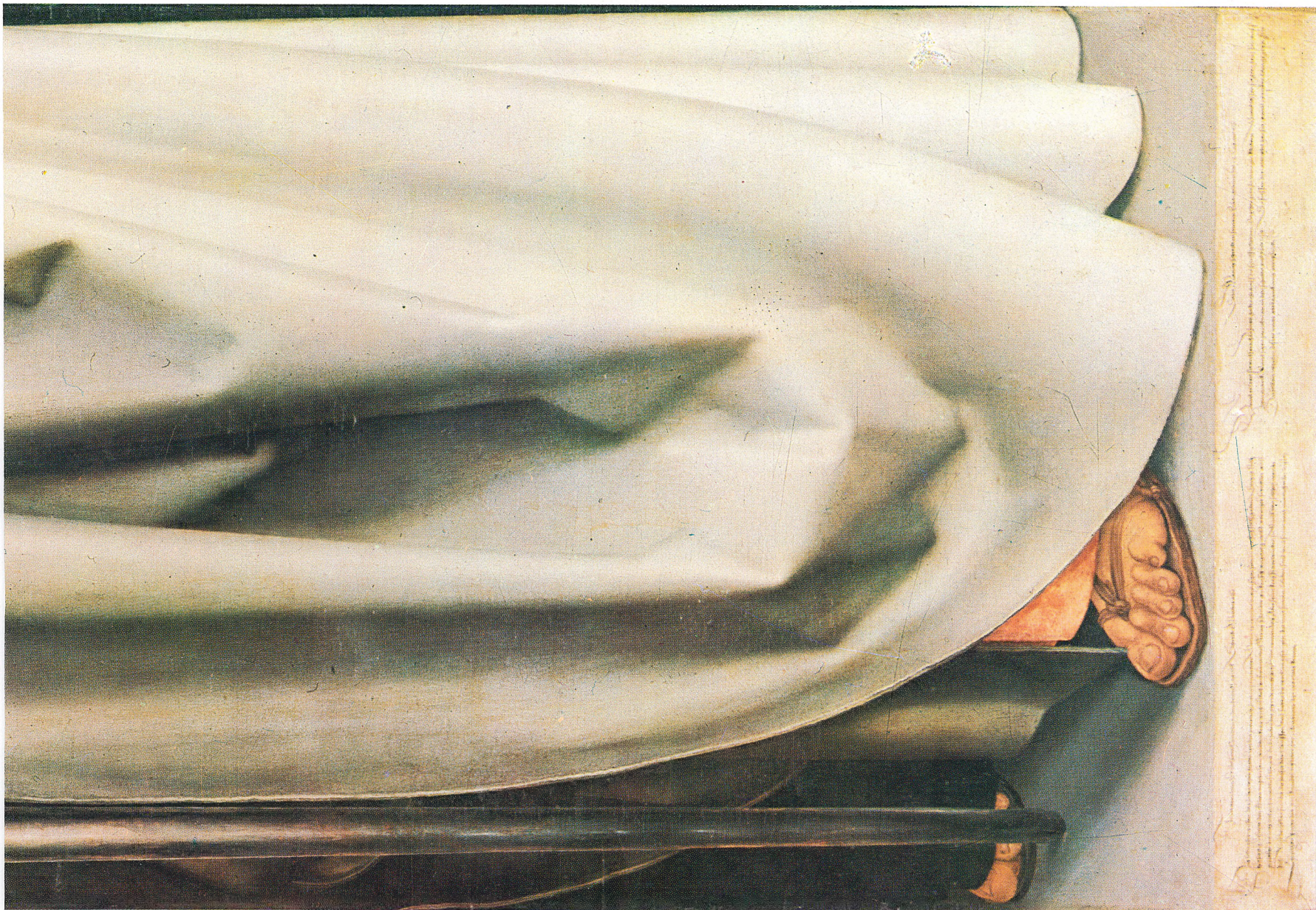




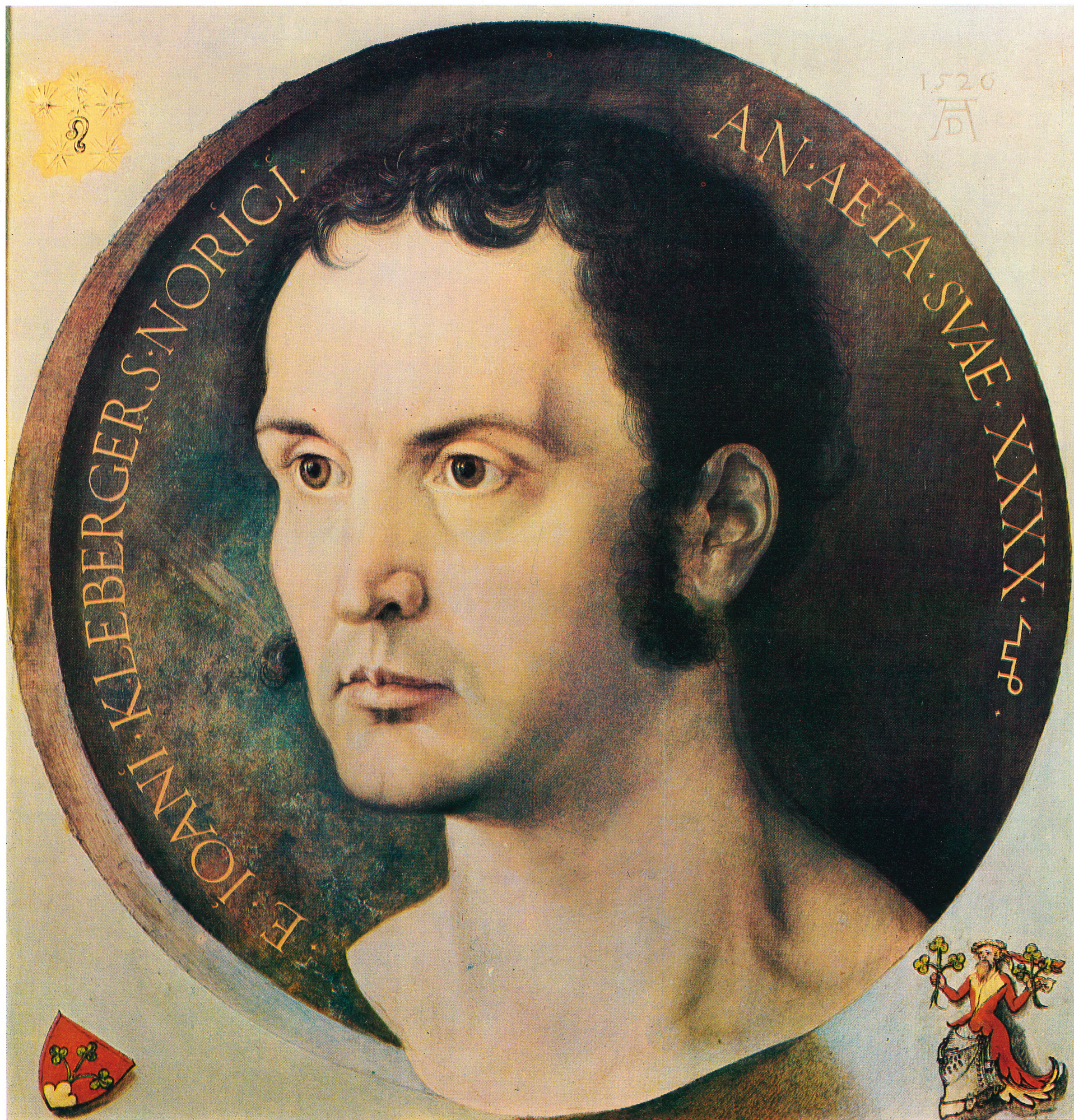












Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ τὸν δεύτερο βιβλιοδετημένο τόμο ἀρχίζει στὶς 19 Ἰουνίου.

Ὁ τρίτος τόμος (τεύχη 31-45) περιλαμβάνει, μεταξύ ἄλλων, τὸν Ραφαήλ, τὸν Ντύρερ, τὸν Τισιανό, τὸν Βερονέζε, τὸν Ἑλ Γκρέκο καὶ τὸν Μιχαήλ ᾽Αγγελο.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἐπόμενο τεῦχος μας:



Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ 2. Τουλοῦζ-Λωτρέκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν 6. Ἑνγκρ 7. Μανέ 8. Μονέ 9. Ντεγκά 10. Σεζάν
11. Ρουσσώ 12. Σερά 13. Ἑνσορ 14. Ντωμιέ 15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α' 17. Τζιόττο β' 18. Πάολο Οὐτσέλλο
19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντέρ Βάυντεν
22. Μποττιτσέλλι 23. Φρά Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι
25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα
28. Ἰερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι.
31. Ραφαήλ α' 32. Ραφαήλ β'

**Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε
μὲ βάση τὴ σειρά πὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιο-
δεσία τοῦ τόμου.**

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μιχαήλ ᾽Αγγελος	Νταβίντ
Τισιανὸς	Ματῖς
Χόλμπαιν	Πικάσσο
Μπρέγκελ	Μοντιλιάνι
Ἑλ Γκρέκο	Ντὲ Κίρικο
Ροῦμπενς	Γύζης
Βελάσκεθ	Λύτρας
Ρέμπραντ	Βολανάκης
Γκόγια	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ο
5. Εἰκοστὸς Αἰῶνας
6. Ἑλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBR - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Β' ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνική καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.
2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 16 - 30 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγή τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.
3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 19 Ἰουνίου.

Οἱ ἔκδοτικοὶ Οἴκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἑξὶ πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἔργα-σία πρωτότυπη καὶ μοναδική στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἓνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἐνα βιβλίο πὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, υπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχὴ του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος-βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλη σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπικὴ σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!